



Vojin Bakić, *Razvijene površine V* (1960)
Vojin Bakić, Developed surfaces V (1960)

Ljiljana Kolečnik

Institut za povijest umjetnosti

Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper

predan 23. 11. 1998.

Sažetak

Monumentalna spomenička skulptura jedna je od najproblematičnijih kiparskih vrsta 20. stoljeća. Teško se otvarajući za rezultatima avangardnih istraživanja zbog pritiska ideoloških zadataka kojima je izložena mnogo više negoli drugi oblici kiparske prakse, monumentalna skulptura prve polovine 20. stoljeća ipak je dala nekoliko ostvarenja na temelju čijih vrijednosti su postavljeni i vrijednosni kriteriji poslijeratne europske spomeničke produkcije 50-ih i 60-ih godina (Tatlin, Gropius, van der Rohe, Brancusi). Spomenička skulptura druge polovine stoljeća, obilježena potragom za idealnim spomenikom žrtvama Drugoga svjetskog rata, uglavnom se izražava jezikom apstraktne umjetnosti kojim teško može pomiriti zahtjev radikalne ideologije kasnog modernizma za potpunim izostavljanjem ideološkog sadržaja i potrebu zapadnoeuropskog društva da se u činu komemoracije jasno odslikava i koncepcija individualne slobode pojedinca koja je ne samo osnovna vrijednost zapadnih demokracija nego i jedna od najvažnijih stečevina antifašizma. U tom kontekstu hrvatska spomenička skulptura 50-ih i 60-ih godina dala je europskoj umjetnosti neka od najautentičnijih spomeničkih rješenja koja nisu adekvatno vrednovana ni u nacionalnoj ni u europskoj povijesti umjetnosti. Spomenik Pobjedi u Kamenskom (1958–1968) Vojina Bakića, jedno od takvih ostvarenja, sublimira ne samo vrhunske kvalitete spomeničkog segmenta hrvatske poslijeratne kiparske produkcije nego i gotovo cijeli razvojni put ovog kipara što rasponom obuhvaćenih problema izuzetno kvalitetno ilustrira presudne momente u povijesti europske skulpture kasnog modernizma. Činjenica njegovog fizičkog uništenja govori u prilog potrebi revalorizacije naše monumentalne spomeničke produkcije druge polovine 20. stoljeća i naglašava hitnost toga zadatka.

I.

Dio spomeničke produkcije hrvatske umjetnosti 50-ih i 60-ih godina nedvojbeno pripada vrhunskim djelima europske monumentalne skulpture zrelog modernizma. Najuvjerljiviji argument toj tezi svakako su same spomeničke realizacije. No, s obzirom da ni jedan umjetnički fenomen nije u tako problematičnoj poziciji prema ideologiji modernizma kao monumentalna skulptura, te da zbivanja koja obilježavaju njezin razvoj u prvoj polovici stoljeća značajno određuju situaciju nakon Drugoga svjetskog rata i tako definiraju kontekst u kojem želimo pristupiti i hrvatskoj spomeničkoj skulpturi, potrebno je ukazati na osnovna obilježja i najbitnije prodore do kojih dolazi u određenju te kiparske vrste tijekom 20. stoljeća.

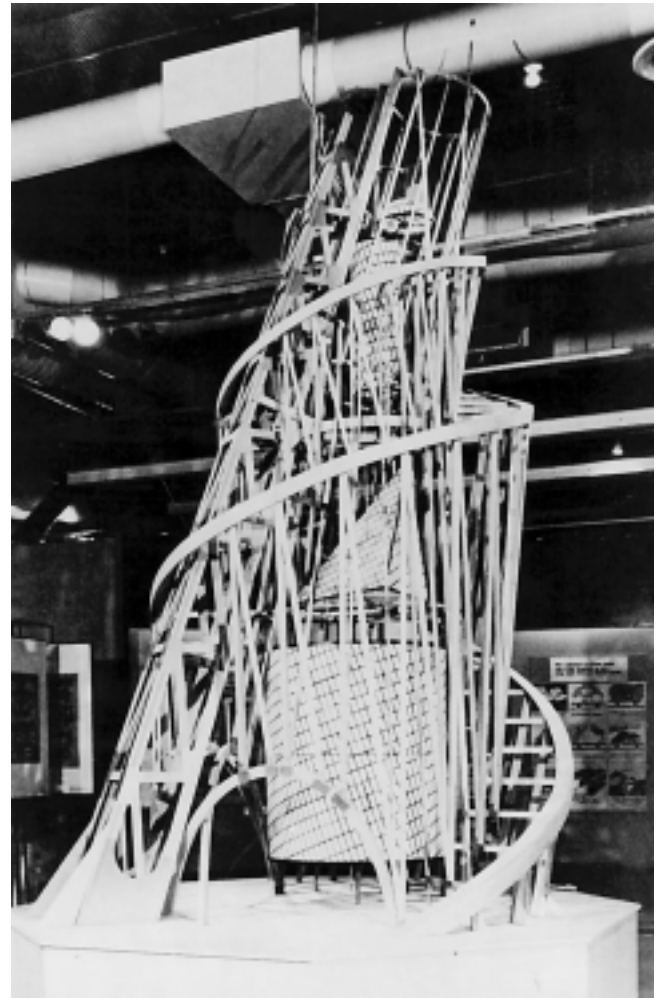
Analiziramo li općenite razvojne tokove modernizma, lako ćemo se složiti s tvrdnjom Bernarda Ceyssona da »za razliku od slikarstva, skulptura našeg stoljeća nema svoje povijesti. Povijest skulpture podvrgnuta je kronologiji pokreta i trendova koji su slijedili ili se suprotstavljali jedan drugome u povijesti slikarstva«.¹ Pojavom modernizma skulptura se doista našla u vrlo kompleksnoj situaciji. Ne samo da je razvoj likovnih umjetnosti krenuo različitim, vrlo heterogenim smjerovima koji u probleme kiparstva najčešće zahvaćaju inzistiranjem na nekom od pojedinačnih aspekata kiparske forme (prostor, volumen, površina) već je, zahvaljujući rezolutnom opredjeljenju moderne arhitekture protiv ornamenta i svih ostalih elemenata što se nalaze izvan obzora čiste arhitektonske nužnosti, definitivno prekinuta i duga tradicija suodnosa tih dviju plastičkih umjetnosti, koja je tijekom niza proteklih stoljeća značajno utjecala na smjer razvoja skulpture u cjelini. Osim toga, kulturološka činjenica da je skulpturi još u renesansi dodijeljena funkcija slavljenja, komemoracije i idealizacije koja podrazumijeva veću izloženost pritiscima izvanjskih, socijalnih sadržaja, dodatno otežava položaj toga medija čije realizacije uvelike ovise upravo o državnoj narudžbi. Estetski postulati modernizma, poduprti konkretnim vizualnim istraživanjima u komornoj plastici, vrlo teško su prodirali u područje monumentalne skulpture koja postaje jednom od najtraumatičnijih točaka umjetnosti tijekom prve polovine 20. stoljeća.

Preispitivanje konvencionalnog, akademskog pristupa problemima monumentalne skulpture započeto Rodinovim odbacivanjem tradicionalne, političke upotrebe statue, njezinim prizemljenjem, skidanjem s pijedestala i usklađivanjem dimenzija s perceptivnom pozicijom šetača (prisjetimo se *Balzaca* ili *Gradana Calaisa*), značilo je točku stvarnog loma s tradicijom prethodnih stoljeća, no Rodin i njegova generacija time još nisu prešli granice klasičnog skulptorskog medija. Radikalni zaokret prema novom shvaćanju kiparstva učinit će tek konstruktivizam koji skulpturi, a time i spomeničkoj plastici, dodjeljuje poziciju između slikarstva i arhitekture proizvođači ne više kipove, nego objekte – čudesne konstrukcije u suvremenim, transparentnim, visokoreflektirajućim materijalima: staklu, betonu, željezu – što i na simboličkoj razini odražavaju vjeru svojih autora u humanizam nove tehnološke Utopije.

No, unatoč radikalnim promjenama u shvaćanju skulpturalnog medija, njegovom slobodnom ekspaniranju ne samo u



August Rodin, *Balzac* (Pariz, 1898)
 August Rodin, *Balzac* (Paris, 1898)



Vladimir Tatlin, *Spomenik III. Internacionali* (Moskva, 1919–1920)
 Vladimir Tatlin, *Monument to the Third International* (Moscow, 1919–1920)

područje arhitekture već i drugih plastičkih umjetnosti, usvajanju likovnog jezika apstrakcije ili korištenju novih, industrijski proizvedenih materijala, komemorativna statuarna spomenička skulptura nije posve i definitivno prognana iz krila moderne umjetnosti. Dapače. Razmatramo li zbivanja tijekom prve polovine stoljeća, po prilici do sredine 20-ih godina, pojam perzistencije nametnut će se gotovo sam od sebe kao najprimjerenija karakterizacija stanja stvari na ovom području, dok se daljnji tijek događaja, ono što je slijedilo u razdoblju od sredine 20-ih godina do svršetka Drugoga svjetskog rata može obilježiti samo i jedino pojmom regresije, čak i u odnosu prema formalno-estetskoj koncepciji historizma. Pritom prije svega mislimo na spomeničku hiperprodukciju novonastalih totalitarnih društava, koja je već sama po sebi dovoljna za generalizaciju spomenutog termina.

Sve pouke ranog modernizma Rodinove generacije, kao i utopijske koncepcije konstruktivista, kao da su posve izbrisane iz estetskog iskustva međuratne Europe. Povratak formalnom repertoaru spomeničke skulpture prethodnih stoljeća

koji ne ostavlja prostor uključivanju bilo kakvih iskustava avangardne umjetnosti najdrastičniji je svakako u umjetnosti totalitarnih društava, no ponovno pronađenu i izrazitu sklonost prema repertoaru klasičnih formi susrećemo u tom razdoblju i u umjetnosti ostalih europskih zemalja. I dok se veza između narastajuće političko-ideološke represije i povratka tradicionalnim načinima prikazivanja u totalitarnim društvima čini gotovo prirodnom, uzroci zaokreta prema mimetičkom inog su složeniji kad je u pitanju umjetnost ostatka Europe. Novije analize umjetničkih zbivanja u Njemačkoj i Italiji koja prethode autoritarnim načinima prikazivanja uvjeravaju nas, doduše, da se jasni znaci regresije prepoznaju već u magičnom realizmu bivših ekspresionista ili metafizičkom slikarstvu konvertiranih futurista, a nedavna istraživanja geneze socijalističkog realizma pokazuju kako bi se upravo u totalizirajućim, sveobuhvatnim oblikovnim koncepcijama ruske avangrade mogao pronaći izvor najopresivnijih elemenata ove doktrine.² Pridružimo li takvoj slici i djelovanje brojnih pojedinačnih pripadnika najradikalnijih



Walter Gropius, *Spomenik radničkim žrtvama Kappova puča* (Weimar, 1922)
 Walter Gropius, *Monument to the Working-Class Victims of the Kapp Putsch* (Weimar, 1922)



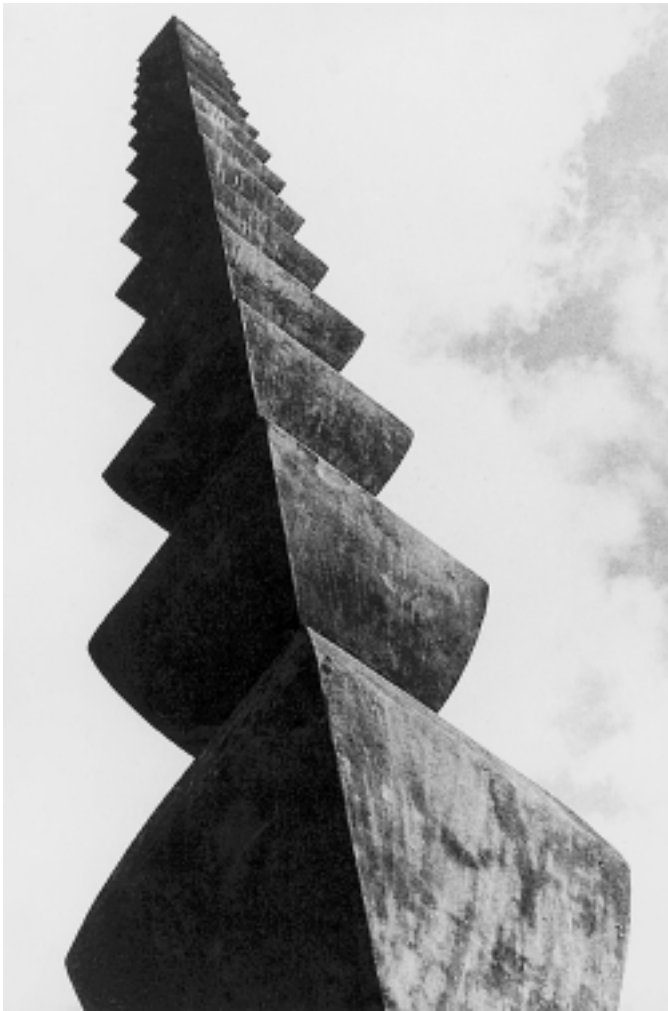
Mies van der Rohe, *Spomenik Rosi Luxemburg i Karlu Liebknechtu* (Berlin, 1926)
 Mies van der Rohe, *Monument to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht* (Berlin, 1926)

avangardnih umjetničkih pokreta s početka stoljeća, koji se od sredine 20-ih godina javljaju u ulozi nositelja tendencije restitucije figuracije, mogli bismo zaključiti da novi eklektizam prerasta u zajednički nazivnik europskog umjetničkog *mainstreama* međuratnog razdoblja.³ Kao logična konzekvenca tog zaokreta javlja se obnavljanje perceptivnih konvencija mimetičkog prikazivanja, ponovno uspostavljanje hijerarhije likovnih elemenata i reafirmiranje klasičnih metoda komponiranja, idealizacija zanata i hipostaziranje prošlih kultura kao fiktivnog područja uspješnih rješenja i stvarnih umjetničkih dosega nedohvatljivih sadašnjosti. Skulptura i arhitektura zaodijevaju se morfološkim »redom« koji implicira klasicizam i tradiciju, posebno se naglašavaju veze između nacionalnoga i tradicionalnoga, a prate ih metahistorijski koncepti reda, simetrije i – ponovno – hijerarhije.

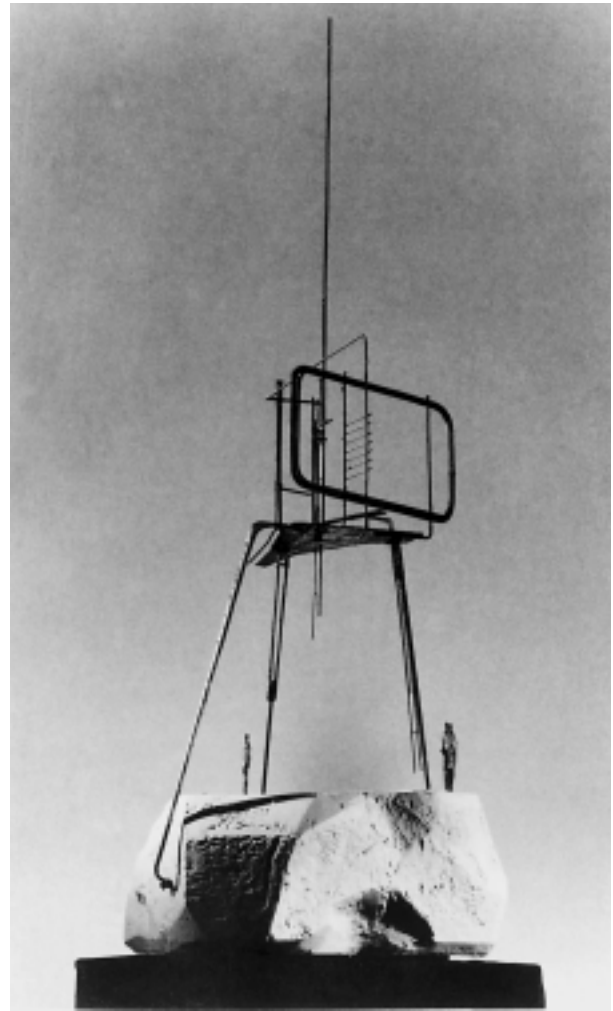
Utvrđiti osnovne elemente fizionomije, protežnosti i uzroka ponovnog posezanja za formama tradicionalne, mimetičke umjetnosti – a nakon razdoblja u kojem su ove bile podvrgnute radikalnoj kritici i odbačene – nužno je kako bi se opravdala upotreba i generalizacija termina »regresivno«. Možda je za područje monumentalne umjetnosti dostatna i slabija argumentacija, jer je ovo, već po prirodi odnosa umjetnik – naručitelj – javnost, sklonije zahvaćanju u utvrđeni formalni repertoar. No, činjenica da su pozitivna iskustva avangardnih umjetničkih istraživanja jedva dodirnula zbivanja u monumenatnoj plastici svakako je posebno zanimljiva. Zanimljivim nam se čini i jedno od mogućih objašnjenja što, uzimajući u obzir poziciju avangarde prema oficijelnoj umjetnosti tijekom prve polovine stoljeća, ali i utjecaj povijesno-

političkih činitelja, razloge takvog stanja nalazi i u negativnoj percepciji samog fenomena monumentalne, spomeničke skulpture od strane modernističke likovne kritike.

Naime, u trenutku njihove pune kreativne zrelosti, uloga historijskih avangardi u središnjim tokovima europske umjetničke produkcije još je marginalna, ograničena na relativno uski, ekskluzivni krug likovne publike. Potkraj 20-ih godina, kad je proces etabliranja avangardi dovršen, kad su se napokon našle u poziciji snažnijeg utjecaja na likovni *mainstream*, uvjeti u socijalnom okružju bili su već toliko obilježeni patologijom totalitarizma i njemu odgovarajućih procesa obnove nacionalne samosvijesti u preostalim europskim demokracijama, da više nije bilo mjesta spomeničkim realizacijama bez eksplicitne ideološke poruke. Gledano, pak, s aspekta ideologije radikalnog modernizma, kategorija spomeničke plastike, bitno određena aspektom oblikovanja naručenih, točno određenih, neumjetničkih sadržaja, gotovo da uopće ne može biti smatrana umjetnošću. Pogotovo uzmemo li u obzir određene modernizma kao »korištenja karakterističnih metoda discipline kako bi se ova podvrgla kritici – ne u cilju subverzije, nego njezina učvršćenja u danom području kompetencije«,⁴ izneseno u članku Clementa Greenberga *Avant-Garde and Kitsch* (1946), što na stanoviti način sumira teorijske postulate modernizma u cjelini. Broj spomeničkih realizacija koje ipak uspijevaju, makar i djelomično, zadovoljiti stroge kriterije »učvršćenja u danom području kompetencije«, izuzetno je mali i uglavnom je riječ o ostvarenjima što nisu imala značajniji utjecaj na cjelinu spomeničke produkcije svog vremena. S obzirom na povijesni



Constantin Brancusi, *Beskonačni stup* (Tirgu Jiù, 1936–1937)
Constantin Brancusi, *Infinite Column* (Tirgu Jiù, 1936–1937)



Reg Butler, maketa nagrađenog prijedloga za *Spomenik nepoznatom političkom zatvoreniku*, London (1952)
Reg Butler, *maquette of the award-winning proposal for the Monument to the Unknown Political Prisoner*, London (1952)

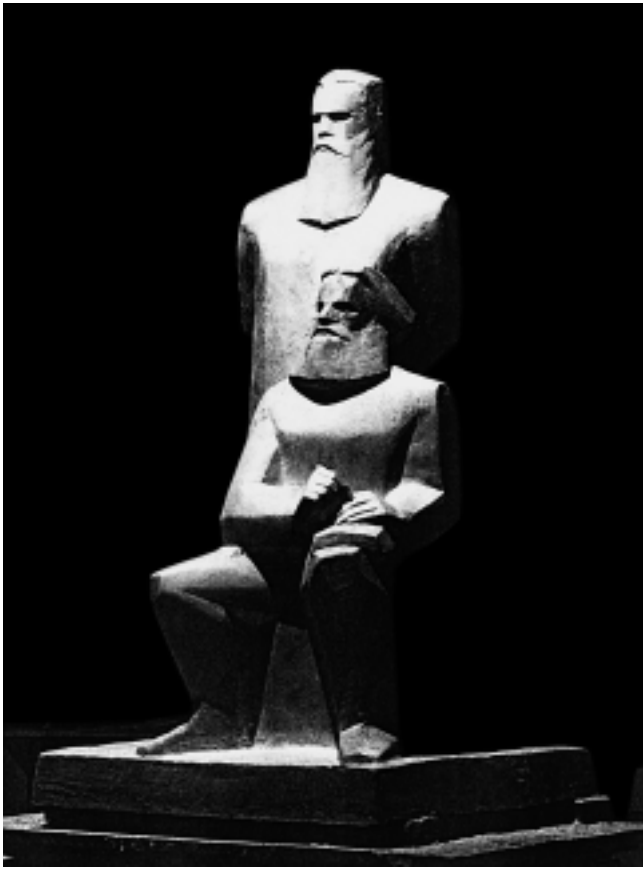
trenutak njihove realizacije, postavlja se pitanje bi li bilo koji od tih projekata uopće ugledao svjetlo dana, da atmosfera radikalizma što obilježava cjelinu socijalnih previranja u sredinama u kojima nastaju nije našla svoj komplement u njihovim formalno-značenjskim obilježjima.

II.

Specifična vrsta otvorenosti određenih socijalnih zajednica prema novim umjetničkim rješenjima u razdoblju između dva rata uglavnom je bila vrlo kratkotrajna, pretvarajući se u općoj slici događaja gotovo samo u tren, nedovoljno dug da bi se u njemu uspjela realizirati upravo potencijalno najbolja umjetnička rješenja.

Tako je ostalo nerealizirano, bez sumnje najznačajnije i sad već mitsko djelo spomeničke skulpture 20. stoljeća – *Spomenik III. Internacionali Vladimira Tatlina* iz 1920. godine.

Izrazitim miješanjem jezika skulpture i arhitekture i metajezičkim produblivanjem kapaciteta forme Tatlinov projekt znači ne samo radikalni pomak u shvaćanju medija monumentalne skulpture nego i njezine spomeničke/uspomeničke funkcije u cjelini. Njegove bitne oznake – uključivanje funkcije na način koji ne narušava kontemplativni aspekt cjeline, te upotreba jezika čiste apstrakcije kao nositelja složene poruke – naći ćemo doduše parcijalno i u nekim projektima Tatlinovih suvremenika, ali nikada u takvom spoju i nikada s tako jasnim odbacivanjem svake mogućnosti širenja narativnog polja poruke u područje isprazne ideološke retorike. Svaki značenjski sloj uvijek se vezuje uz neki aspekt spomeničke cjeline, iako njezina složena struktura vodi samostalni život i znači ponajprije estetsku činjenicu u prostoru. Unatoč tome što se poruka cjeline ostvaruje i čitanjem značenja pojedinačnih segmenata, izbjegnuto je hijerarhijski odnos koji pretpostavlja, u slučaju spomeničke koncepcije historicizma, da elementi ansambla svoje značenje duguju samo sintetizirajućoj sposobnosti središnje teme – redovito izvanjske i



Vojin Bakić, *Spomenik Marxu i Engelsu* (skica, 1952)
 Vojin Bakić, *Monument to Marx and Engels* (sketch, 1952)



Vojin Bakić, *Autoportret* (1952)
 Vojin Bakić, *Self-Portrait* (1952)

nametnute formalnoj strukturi. Odnosno, Tatlin uspijeva izbjeći »partikularizaciju koja omogućuje zavodljivost i dominaciju Izvanjskog, kao posljedicu otuđenja što ga nameće ideologija«. ⁵ Jednaku konzekventnost naći ćemo i na formalnoj razini. Uzmimo za primjer način ostvarivanja dinamizma kompozicije – pojedinačnim kvalitetama neke od upotrebljenih formi, ali i sustavnim govorom cjeline – neovisnim ritmom kretanja svakog od sastavnih dijelova središnje strukture, naglašenim spiralnim tijekom njezinog vanjskog plašta ali i vibracijama središnje dijagonalne osi, suodnosom jezgre i omotača, ali i igrom svjetla i sjene na površini središnjeg valjka, te finim linearizmom zavojitog toka metalnih nosača. Dinamizam – osnovna karakteristika Tatlinova projekta – nosi ujedno i temeljnu poruku o pravoj prirodi »novog društva« i »novog svjetskog poretka«. Ovaj se, prema umjetnikovu shvaćanju, može pripisati u zaslugu jedino kolektivu, zajednici koja je na svojim plećima »iznijela« Revoluciju i kojoj može odgovarati jedino likovni jezik jednakog prevratničkog potencijala kakav je bio nužan da bi se

proveli radikalni socijalni zahvati – dakle apstrakcija. Štoviše, apstraktna forma koja već samom svojom prirodnom onemogućuje višesmislena tumačenja pretpostavljena je i kao jedina u kojoj će novo društvo prepoznavanjem čiste ideje – moći prepoznati sebe.

Okarakteriziran u nekim od najutjecajnijih pregleda skulpture 20. stoljeća kao »nedvojbeno impresivan, pomalo divlji, strastven i pun energije s iznenađujućim brojem vizura«, ⁶ u svjetlu imperativa za jedinstvom, jasnoćom, čitljivošću i ostvarenjem maksimalnog estetskog učinka minimalnim sredstvima, Tatlinov se spomenik, zapravo, svojom »građevinskom nepraktičnošću, redundancijama, konfuznim rješenjima i kapricom« ⁷ već nalazi izvan vidokruga strogih modernističkih kanona. Štoviše, stavljen je u istu razinu s *Letatlinom*, još jednim Tatlinovim »neracionalnim, nepraktičnim projektom«, na koji se, također, primjenjuje konačna ocjena kako je »estetika objekata savršena, ali san koji iza njih stoji – neostvariv«. ⁸ Gledano iz perspektive našeg vremena, unatoč neostvarenosti i »neostvarivosti«, doprinos



Vojin Bakić, *Ležeći torzo* (1957)
Vojin Bakić, Recumbent Torso (1957)



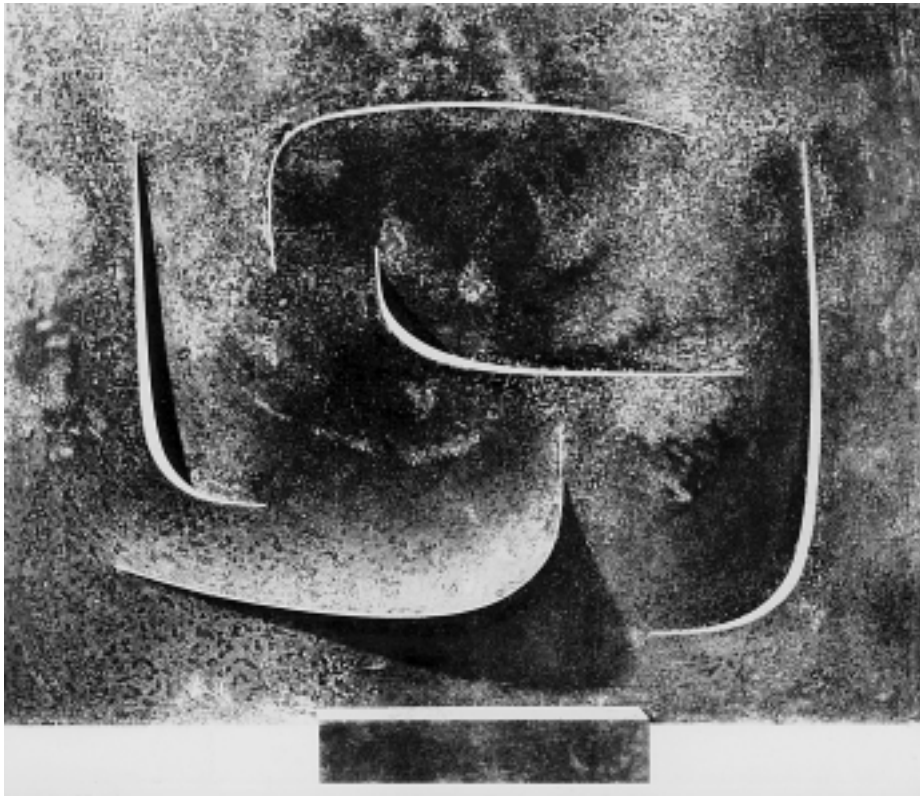
Vojin Bakić, *Razlistana forma III* (1958)
Vojin Bakić, A Form in Leaf III (1958)

Spomenika III. Internacionali povijesti monumentalne umjetnosti našeg stoljeća je – neprocjenjiv, jer ne samo da podrazumijeva posvemašnje odbacivanje »spomenika s licem« nego i posve novu ideološku koncepciju komemorativne komponente.⁹

U tragu Tatlinova pristupa nastala su polovinom 20-ih godina (a vezana uz povijesnu epizodu Weimarske republike) još dva značajna djela spomeničke skulpture: *Spomenik radničkim žrtavama Kappova puča* Waltera Gropiusa (Weimar, 1922) i *Spomenik Rosi Luxemburg i Karlu Liebknechtu*, Miesa van der Rohea (Berlin, 1926).¹⁰ Gropiusovo ostvarenje je formalno-kompozicijski složena cjelina i izvanredan primjer konstruktivističkoga građenja volumena slaganjem i preklapanjem oštro rezanih, geometriziranih površina. Tako nastala kompaktna, kristalična forma, obilježena je, osim neosporne plastičke upečatljivosti, i posebice zanimljivim načinom uključivanja elemenata neba i tla u složenu igru građenja simboličkoga značenja spomenika. Zemlja i nebo kao granice prostora u kojemu se odvija ljudska sudbina (povijest) predstavljaju, uz značenjska, i bitna formalna uporišta – skulptura se svojim oblicima uzdiže »iz« i »sa« zemlje (materije), kao iz svog prirodnog izvorišta, a potom, polaganim rastom armirano-betonskog skeleta (izgradnja, oblikovanje, akcija ljudskog uma i ljudskih ruku) širi i uzdiže prema nebu – području

čiste spiritualnosti (duha). Za razliku od Gropiusa, koji početni ideološki predtekst slabi širenjem u polje metafizike, berlinski spomenik Miesa van der Rohea, čiji značenjski sloj također uključuje simboliku tla, mnogo je nepretenciozniji. Polazeći također od poetike konstruktivizma, on oblikuje monumentalnu prizmatičnu formu, nalik razvedenom, nazubljenom zidu od grubo slagane opeke što bez posredovanja postamenta izrasta izravno iz zemlje. Robustnost upotrebljenog materijala, njegovo izvorište u materiji tla i izravna asocijacija na snagu njemačkog radništva koju spomenik (u biti) slavi znače temelj ekspresivnih kvaliteta Miesove realizacije. Zvijezda s upisanim srpom i čekićem, koplje za zastavu i oblikovanje prostora ispred spomenika u plato koji podrazumijeva kolektivnu komemoraciju, mnogo su eksplicitnije i ideološki angažiranije oznake od skromnog teksta posvete na Gropiusovom spomeniku, iako je priroda izvanumjetničkih obilježja i u njegovu slučaju vrlo jasna i, na određen način, prelazi granice »čiste« umjetnosti ustanovljene Greenbergovom ortodoksijom.

Pored Tatlinova, Gropiusova i van der Roheova projekta, samo se još Brancusijeve skulpture iz Tirgu Jiua (1937) mogu ubrojiti u kategoriju vrhunskih djela monumentalne umjetnosti prve polovine 20. stoljeća. No *Beskrajni stup*, spomenik rumunjskim vojnicima palim u Prvome svjetskom ratu, dio

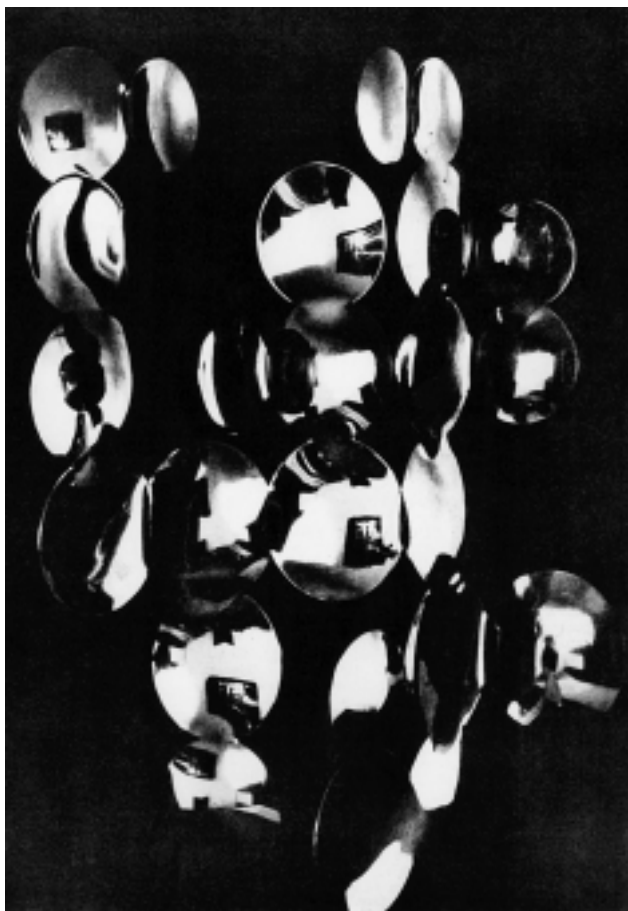


Vojin Bakić, *Prorezane razvijene površine 2*, (1960)
Vojin Bakić, Slit Developed Surfaces 2 (1960)

je većeg ambijentalnog ansambla koji u cjelini nema komemorativno obilježje. Za razliku od trojice navedenih umjetnika što se u svojim realizacijama oslanjaju na jezik čistih apstraktnih formi, Brancusijev jednostavni prizmatični oblik, čijim ponavljanjem i vertikalnim nizanjem nastaje *Beskrajni stup*, posuđen je iz repertoara nacionalnog tradicijskoga graditeljstva, te bi se prije mogao smatrati »apstrahiranim« nego apstraktnim. Pročišćen i dekontekstualiziran, pretvoren je u osnovni gradbeni element vrlo specifičnog spomeničkog rješenja: tanke, visoke vertikale, slučajno zastavljene u određenom trenutku potencijalno beskonačnog rasta. Izrazita spiritualnost Brancusijeva rješenja prije je kontemplativni vrhunac cjeline skulpturalnog zahvata u Tirgu Jiū, nego realizacija određenog spomeničkog zadatka. Uz to, naglašeni životni optimizam obližnjih »Vrata poljubaca« transformira spomeničku ulogu *Beskrajnog stupa* – komemoriranje, evociranje, slavljenje smrti – u slavljenje života i same umjetnosti, čime Brancusijeva realizacija izlazi iz konteksta monumentalnog spomeničkog kiparstva i ulazi u kontekst ambijentalne skulpture, što će kao specifična kiparska vrsta postati aktualna tek u drugoj polovici 20. stoljeća.

III.

Već spomenuta, rigorozna Greenbergova koncepcija modernizma, prepuna primjera onoga što umjetnost nije, nudi malo i uglavnom načelne, teorijske pretpostavke za ono što ona jest i kakva bi trebala biti. Iako je Greenbergovo sumiranje osnovnih estetskih polazišta modernizma često lapidarno i prilično površno, pokazalo se nužnim u trenutku kada je umjetnost devastirane Europe pokušavala ponovno pronaći neka od svojih izgubljenih uporišta, a europski teoretičari tek prikupljali snagu misliti budućnost, koja je, snažno obilježena užasom neposredne prošlosti, izgledala posve nevjerojatnom. Najviše vezano uz promociju i teorijsko utemeljenje izvorno američkog fenomena apstraktnog ekspresionizma, uz potrebu da se prije svega pred konzervativnom američkom publikom istaknu njegove neprijeporne umjetničke vrijednosti, Greenbergovo inzistiranje na čistoći likovnog jezika snažno je utjecalo i na cjelokupnu poslijeratnu umjetničku produkciju zapadne Europe. Iako se u spomenutom eseju Greenberg uglavnom bavi slikarstvom, u kontekstu posebno negativnog apostrofiranja korištenja umjetnosti u političko-propagandne svrhe, dotaknut će i problem skulpture. Njegove radikalne teze o neprihvatljivosti susreta umje-



Vojin Bakić, *Svjetlosni oblici 10* (1964)
 Vojin Bakić, *Light Forms 10* (1964)

tnosti i ideologije u umjetničkom djelu djelomično su opravdane neposrednim povijesnim iskustvom, poznavanjem nacističke i staljinističke spomeničke produkcije u kojima je političko-propagandna upotreba umjetnosti represijom i manipulacijom nadišla sva dotadašnja europska iskustva. No, činjenica da je Greenberg žestoko osudio i samu pomisao na to da je u bilo kojem trenutku i zbog bilo kakvih razloga (ipak) moguće opravdati političku instrumentalizaciju umjetnosti, ne ponudivši pritom odgovor na pitanje kako stvoriti spomenik koji bi bio izraz kolektivnog poštovanja, a da istovremeno ne nosi izrazito obilježje ni jednog ideološkog diskurza, imala je dalekosežne posljedice za razvoj europske poslijeratne spomeničke produkcije. Drugi vrlo važan činitelj koji je bitno utjecao na europsku monumentalnu skulpturu toga vremena bio je općeprihvaćeni stav europske likovne zajednice da se iznađe posve novi likovni izraz u opće uvriježenoj potrebi odavanja počasti žrtvama rata i stvaranja vrste univerzalnog znaka kolektivnog pijeteta koji bi izbjegao sve (nakon rata negativne) konotacije humane forme. Uz neosporan Greenbergov utjecaj, odluci europskih kipara za jezik apstraktne umjetnosti potpomogla je i nova podjela

Svijeta na »slobodni« i onaj – Drugi, svijet ponovno pogaženog dostojanstva individue, prena kojem se trebalo odrediti svim raspoloživim sredstvima, pa i umjetnošću. Ili bolje – umjetnošću prije svega! Iako je tema spomenika žrtvama Drugoga svjetskog rata bila vrlo aktualna tijekom cijeloga hladnoratovskog perioda, nikada nije toliko dominirala europskim kiparstvom kao pedesetih godina. Tada nastale realizacije čine najveći dio europske spomeničke produkcije druge polovine stoljeća u cjelini, a njihova potraga za odgovarajućim rješenjem varira u rasponu od upotrebe tradicionalnih, potrošenih simbola (križ, Pobjeda) do jednako neuspjelih pokušaja angažiranja apstraktne forme u podsjećanju na događaje i situacije čija priroda inducira narativnost. Kako tema kontinuirala i u iduća desetljeća, u njezinoj realizaciji se sve izrazitije odražavaju rezultati suvremenih likovnih zbivanja. Tako se u prijedlozima iz šezdesetih godina počinju javljati predodžbe masovne kulture i prvi znaci trivijalizacije samih razloga spomeničkog obilježavanja. Daljnji tijek događaja i na umjetničkoj i na političkoj sceni donijet će konačni raspad rigidnih struktura modernizma, razotkriti u samom činu komemoracije niz sadržajnih kontroverzi i pri-

tom nepovratno odvesti monumentalnu skulpturu u neka posve druga područja.

Dakle, povijest monumentalne skulpture u zapadnoj Europi je, nakon 1945. godine, kao što će zaključiti i Bernard Ceysson, »povijest nemogućeg spomenika«. Ceysson će svoju tvrdnju ilustrirati primjerom *Spomenika uništenom gradu O. Zadkina* u Rotterdamu, ostvarenjem karakterističnim za skulptorovu kubističko-tendencioznu umjetnost, ali »tako slabim u pokušaju da se izrazi sve zgražanje nad prošlim i nada u budućem«, da ga na kraju ne možemo tumačiti drukčije nego kao samo još jedno od uspješnih djela u individualnom opusu, ali ne i spomenički uspješnu cjelinu. Razloge Zadkinova uspjeha i neuspjeha poslijeratne komemorativne skulpture uopće Ceysson objašnjava kako nemogućnošću formulacije proživljenih užasa bilo kojim sredstvom izražavanja što ga poznaje naša civilizacija, i slijedno tome, posvećivanjem, stvarnom nemogućnošću stvaranja autentičnog spomenika žrtvama rata, tako i izostankom »herojske vizije izazvane osjećajem odvojenosti od stvarnosti, kojoj se pridružio i osjećaj 'tužne gustoće življenja' – života čija jedina okosnica je on sam«. ¹¹

Svu složenost situacije u kojoj se našlo europsko poslijeratno kiparstvo gotovo da je moguće sumirati jednim jedinim događajem – rezultatima prvog i najvećeg međunarodnog kiparskog natječaja u tom razdoblju, natječaja koji je londonski Institut za suvremenu umjetnost raspisao 1951. godine za prijedlog *Spomenika nepoznatom političkom zatvoreniku*. ¹² Radovi, pristigli iz cijelog svijeta, bili su odreda obilježeni kontradikcijom uočenom i na Zadkinovom spomeniku: ili su se sveli na loše prilagođenu alegoriju ili su u prvi plan isticali umjetnikov osobni stil i tako se posve udaljili od teme natječaja. ¹³ Konačno odustajanje investitora od izvedbe nagrađenog rada, kao i očit neuspjeh kipara da sredstvima svoga medija pronađu odgovarajući, suvremen izraz zadane teme, zorno su odrazili nelagodu vremena u kojem je politika prevladala nad etikom, ali i potvrdili da je, uz nedvojbenu važnost ideološkog činitelja, najveći stvarni problem spomeničke skulpture Zapada izostanak metafizičke osnove na kojoj bi se temeljila mogućnost komemoracije u »vremenu bez povijesti«. ¹⁴

Za spomeničku plastiku Istoka taj problem, barem na prvi pogled, nije postojao. Ispunjavanje određenog ideološkog zadatka plastičkim sredstvima medija oslonjeno na jasan i ograničen ikonografski repertoar i jednako ograničena formalna rješenja, formulirano kao osnovni zadatak i *credo* sovjetske spomeničke skulpture još početkom 30-ih godina, besprijekorno je funkcioniralo i u poslijeratnom periodu. Učinjene su, doduše, neke nužne prilagodbe, unijete neke nove simboličke figure, neznatno proširen krug tema, ali političko-propagandna uloga i nadalje je ostala imperativom umjetnosti.

Gledano dakle s aspekta cjeline europske situacije, poslijeratna ideološka podjela na blokove jasno se odrazila i na području monumentalne skulpture – s jedne strane nalazimo neuspješno traganje umjetnika »slobodnog svijeta« za adekvatnim izrazom pijeteta jezikom apstraktne umjetnosti, a s druge strane autistično inzistiranje Istoka na realizmu i ideološkom angažmanu umjetnosti bez ostatka.

IV.

U pokušaju rješavanja temeljnih problema poslijeratne monumentalne skulpture, hrvatska umjetnost će, zahvaljujući specifičnim povijesno-političkim okolnostima, imati »privilegiju« da se pozabavi problemima i jednih i drugih. Autentičnost i vrijednost rješenja do kojih će pritom doći posve je nedovoljno istaknuta. Jedan od bitnih razloga svakako je i perzistencija tipično modernističkog viđenja razvoja likovnih umjetnosti kao odnosa centra i periferije, prihvaćenog i u našoj povijesti umjetnosti. Trebalo bi, međutim, kada govorimo o umjetnosti 20. stoljeća, provjeriti i procijeniti koliko teza o europskim utjecajima koji k nama dolaze »tangencijalno, a često i sa zakašnjenjem, (te) stvaraju složenu, stilski ne-čistu i hibridnu strukturu«, ¹⁵ duguje stvarnom stanju stvari, a koliko imperijalističkoj projekciji modernizma kao umjetnosti visoko urbanih sredina, kulturnih metropola što procese koji se u njima odvijaju tumače i nude kao univerzalne. Naravno da se doprinos vrhunskih umjetničkih djela nastalih u europskim kulturnim središtima ne može umanjiti, niti se činjenica njihova utjecaja na zbivanja u sredinama koje se prema njima nalaze u odnosu ruba može jednostavno i argumentirano osporiti, no imperijalna priroda hijerarhijske strukture središte – periferija često onemogućuje da rješenje »s periferije« bude prepoznato kao autonoman i autentičan doprinos općim umjetničkim tokovima. ¹⁶

Niz ostvarenja hrvatske poslijeratne umjetnosti koji pripada samom vrhu europske likovne proizvodnje nije nastao samo kao rezultat pukog odraza i recepcije europskih utjecaja ograničenim sredstvima kulturne periferije, nego kao posljedica autentičnog oblika *preispitivanja* likovne baštine europskog modernizma u cjelini. Slobodno zahvaćajući u iskustva svojih prethodnika – od kubista, konstruktivista, do nadrealista – participirajući u tjeskobnoj atmosferi vremena kojem se podjednako fiktivnom čine i izgubljena prošlost i bolja budućnost, hrvatski umjetnici pedesetih i šezdesetih godina pokušavaju pronaći odgovore na ista pitanja kao i njihovi suvremenici – tragaju za umjetnošću koja će, kako to kaže Margit Rowell, »harmonizirati Čovjeka i Svijet, jer je, nakon Drugoga svjetskog rata, nakon najgore kataklizme našeg vremena sve ponovno bilo vrlo nejasno. Europska umjetnost određuje se stoga prema, s jedne strane, vlastitim izvorima, nevinosti primitivnog svijeta, izgubljenoj autentičnosti bića, a s druge strane nadi i vjerovanju u mogućnost Utopije, 'domovine' nove umjetnosti u kojoj bi se estetikom mogle prevladati nelagode egzistencije«. ¹⁷ I hrvatskoj umjetnosti vrlo dobro je poznata »dijalektička igra koja započinje između ova dva pola odustajanja od sadašnjosti«, ona koja će strukturirati europsku umjetničku produkciju između 1945. i 1960. godine, ustanoviti njezine teme i sadržaje, te »determinirati materijologiju njihovog ostvarenja«. ¹⁸

No, za razliku od europske, hrvatska je umjetnost morala proći i kroz iskustvo oktroirane »bolje budućnosti«, te bila prisiljena voditi paralelnu borbu na dva fronta: protiv ideoloških pritisaka i protiv konzervativnog ukusa vlastite sredine. U borbi protiv prvih pomogao joj je splet povijesnih okolnosti: relativno rani izlazak iz kruga zemalja »realnog socijalizma« i nastojanje da se stvori autentičan umjetničko-ideološki program koji bi odgovarao autentičnom (ideološko-



Vojin Bakić, maketa za *Spomenik Pobjedi* u Kamenskom
Vojin Bakić, maquette for the Monument to Victory in Kamensko

-političkom) programu tadašnje države. U procijepu, koji se otvorio između neuspjeha programirane umjetnosti i posve nejasne koncepcije njezinog budućeg razvoja, nastao je početkom pedesetih godina stanoviti vakuum – kao u srcu oluje, na trenutak je sve utihnulo i otvorio se maleni prostor praznine koji nije bilo moguće isti čas ispuniti ničim drugim do onim što se u tom trenutku doista zbivalo, onim što je nastajalo daleko od očiju socrealističkih dizajnera kulture – geometrijskom apstrakcijom, individualnim interpretacijama nadrealističkog iskustva, reminiscencijama na metafizičko slikarstvo, nedugo potom i gestom lirske apstrakcije – svim onim što je značilo autentični izraz umjetnosti ove sredine. Jedna za drugom, pojedinačne pojave prerasle su u »stanje stvari« koje više nije priznavalo nikakvu mogućnost oktroiranja. Kritička recepcija apstrakcije bila je burna i negativna, uvjetovana djelomice još svježim sjećanjem na socrealizam, djelomice činjenicom da je, gledano u kontekstu umjetnosti prve polovine 20. stoljeća, geometrijska apstrakcija bila strana iskustvu hrvatske likovne umjetnosti, a dijelom i stoga što je pretpostavljala sasvim novi, naglašeno analitički model kritičke evaluacije. No, ni s tog aspekta Hrvatska nije iznimka. Odbijanje likovne kritike da prihvati geometrijsku apstrakciju sve do sredine pedesetih godina – fenomen je koji poznaje i umjetnost ostalih europskih zemalja (Francus-

ka, Engleska), iako ono u tim sredinama počiva na donekle drukčijim premisama.

Potvrđujući Ceyssonovu objekciju (početak ovog teksta), i zbivanja na području hrvatske skulpture kasnila su za razvojem slikarstva, ali ga, za razliku od situacije u prvoj polovini stoljeća, nisu slijedila nego su se okrenula bitnim problemima kiparskog medija, pa iako su pomaci nastajali sporije, oni su podjednako bili intenzivni u komornoj plastici kao i spomeničkoj skulpturi. Unatoč neprijepornoj kvantitativnoj dominaciji akademsko-realističkih rješenja u neposrednom poslijeratnom razdoblju, već oko sredine 50-ih godina zbivaju se značajni »potresi« i na ovom području. Danas, kad je spomeničku plastiku toga vremena moguće prosuđivati samo kao dio cjelokupne kiparske produkcije, bez potrebe da se zbog ideoloških razloga podilazi ostvarenjima nastalim »pod dlijetom« državnih umjetnika, a uzimajući u obzir zbivanja na europskoj likovnoj sceni, možemo sa sigurnošću ustvrditi da je monumentalna skulptura jedna od najzačudnijih pojava u hrvatskoj poslijeratnoj umjetnosti.

U naporu da uključivanjem ideološke poruke zadovolji očekivanja naručitelja, a naglašavanjem komemorativne funkcije i najdublju ljudsku potrebu za izražavanjem poštovanja prema žrtvama rata, te da istovremeno na odgovarajući



Vojin Bakić, *Spomenik Pobjedi* (Kamensko, 1958–1968)
 Vojin Bakić, *Monument to Victory* (Kamensko, 1958–1968)

način izrazi već spomenuti, opći osjećaj 'tužne gustoće življenja' koji u poslijeratnoj Europi ne priznaje barijere državnih granica, hrvatska monumentalna skulptura ponajprije je posegnula za iskustvima historijskih avangardi s početka stoljeća.

Trenutak istinskog prekida dade se čak posve precizno utvrditi – to je prijedlog Vojina Bakića za *Spomenik Marxu i Engelsu* (1952). Iako odbijen, Bakićev je projekt odigrao ulogu početnog impulsa emancipacije spomeničke plastike od uzusa akademskog realizma. Polemika koju je izazvalo to prilično benigno i ne previše uspješno djelo razotkrila je mogućnost drukčijeg promišljanja, drukčijeg pristupa problemima spomeničke plastike, ta ukazala na još jednu, izuzetno važnu činjenicu – da nije riječ o individualnom ekscesu, nego prije o stavu cijele generacije kipara koja odbija dati prednost ideološkom sadržaju nad zahtjevima medija.

O kvaliteti Bakićeva spomeničkog rješenja može se nadugačko raspravljati. Svakako nije po srijedi veliko i značajno umjetničko ostvarenje, i prije bismo mogli reći da svojim umjerenim oslanjanjem na formalna rješenja kubizma pruža primjer solidne vježbe kipara zanesenog potrebom da u vlastitom iskustvu provjeri zaključke svojih prethodnika nego da je riječ o bitnom strukturalnom pomaku u povijesti naše

spomeničke skulpture. No hereza Bakićeva prijedloga, ona koja je snažno uzburkala tadašnju kulturnu javnost i ne leži u inherentno umjetničkim kvalitetama *Spomenika*, već u činjenici da je za odavanje počasti velikanima marksizma odbran formalni repertoar umjetničkog pokreta koji je, u još živom nasljeđu socrealizma, bio obilježen stigmom najeklatantnije manifestacije dekadanse zapadnjačke umjetnosti. Iako se 1952. godine više nitko od onih koji su odbili Bakićev projekt¹⁹ nije usudio otvoreno izreći takvu karakterizaciju, ona je bila implicitno prisutna i svima posve jasna. No, kao što odbijanje geometrijske apstrakcije u slikarstvu nije moglo zaustaviti njezino napredovanje, tako ni sudbina ovog spomenika nije mogla spriječiti avanturu traženja drukčijih i novih rješenja za sve brojnije spomeničke zadatke. U moru loših, konvencionalnih realizacija koje podjednako podilaze ideološkom zahtjevu kao i sklonosti lokalnih naručitelja prema »prepoznatljivom« iznikla je postupno skupina spomenika koji i u europskim okvirima znače vrlo važna rješenja. Obilježeni pitanjem odnosa umjetnosti prema ideološkom imperativu, pitanjem odnosa modernizma i tradicionalizma i odnosa nacionalnoga prema internacionalnome, potvrđuju pravilo da specifični problemi u specifičnim situacijama rađaju i specifične odgovore.

Najbitnije od navedenih pitanja – pitanje odnosa umjetnosti prema ideološkom imperativu – ne konotira istu vrstu problema s kojima se u tom razdoblju suočavaju kipari zapadnoeuropskog kruga. Dok je u njihovom slučaju riječ o pitanju radikalnog purizma, pretpostavljenog Greenbergovim shvaćanjem svrhe i smisla umjetnosti, o pitanju kako jezikom čiste umjetnosti pronaći univerzalne oblike izraza kolektivnog pijeteta, koji bi se mogli oduprijeti svakom pokušaju ideološke instrumentalizacije, u slučaju hrvatske skulpture situacija je obrnuta. Problem je kako neizbježni ideološki sadržaj potčiniti jeziku umjetnosti i sačuvati mogućnost čiste umjetničke kreacije u monometalnom mjerilu spomeničke skulpture. Jedno od mogućih rješenja nudila je vrlo kompleksna i uvjerljiva metoda simbolizacije ponuđena naknadnom verbalnom eksplicijom koja je trebala uvjeriti naručitelja (Državu) kako je njegov zahtjev (ipak) zadovoljen. Drugo je bilo češće i naoko jednostavnije – neke od elemenata spomeničkog rješenja uskladiti s razinom eksplicitnosti poruke koja se očekuje i na taj način otvoriti prostor slobodnom ispitivanju onih aspekata forme koji ostaju u drugom planu. Autorski pristupi se pritom znatno razlikuju. Pojedini umjetnici odlučuju se za jezik čiste apstrakcije, poneki pak ostaju u krugu vizualne prepoznatljivosti i humane forme, treći polaze od nje, ali je apstrahiraju od svakog suviška naracije do granice pretvaranja u univerzalni znak. Realizacije variraju od kompleksnih arhitektonsko-skulpturalno-ambijentalnih zahvata (kategorija spomen-parka) do gotovo komornih i vrlo osobnih interpretacija određene teme koja je često samo izlika traženju rješenja za određeni kiparski problem. U autora koji izbijaju u sam vrh skupine hrvatskih umjetnika čija su spomenička ostvarenja bez sumnje važna i za povijest europskog modernog kiparstva (Džamonja, Bakić, Angeli-Radovani) jasno je vidljiv golem napor uložen u pročišćavanje vlastitog likovnog jezika i potragu za univerzalnim rješenjima koja bi mogla podnijeti i teret i sjećanja i teret bivanja.

Najuspjeliji spomenici poslijeratnog razdoblja stoga više ne obilježavaju samo uspomenu lokalne zajednice na određeno povijesno iskustvo, već prije su izraz opće potrebe i napora kulture da pokuša obnoviti vjeru u vlastiti smisao povratkom korijenima, rudimentarnome koje se, s obzirom da je za sva vremena izgubljeno, može samo zamišljati. Kako zamišljanje pretpostavlja referiranje na oblike unutarnje realnosti, ono nužno vodi apstrahiranju, eliminaciji, koja je u najvećem broju slučajeva provedena do točke isključivanja svih elemenata vizualnog svijeta u mjeri potrebnoj da se forma i medij pretvore u čistu energiju apstraktnog znaka. Poneki refleks humanog prisustva, vrsta »preostatka« toga procesa, bitno ne narušava mogućnost kontemplacije koja često više nije vezana ni uz kakav pojedinačni povijesni trenutak, već prije uz cjelinu kolektivnog iskustva povijesti.

Unatoč neospornoj kvaliteti naše spomeničke produkcije druge polovine stoljeća, dosad nije obavljen ni jedan sintezni pregled koji bi je vrednovao isključivo s aspekta likovnih vrijednosti. Važnost i hitnost takvog posla, unatoč svim prošlim i sadašnjim ideološkim opterećenjima, možemo ilustrirati opusom jednog kipara – Vojina Bakića, a dokaz da je reevalvaciju hrvatske poslijeratne monumentalne skulpture potrebno i moguće obaviti samo i jedino na temelju njezinih

neospornih estetskih vrijednosti, pružiti analizom jednog od najboljih djela ovog kipara – *Spomenika Pobjedi* u Kamenskoj (1958).²⁰ No da bi se odredila važnost i umjetnički dom et tog Bakićeva ostvarenja, nužno je odrediti osnovne obrise i izvorišta likovne poetike u čijem kontekstu nastaje.

V.

Vojin Bakić pripadnik je prve poslijeratne generacije hrvatskih kipara koja je tijekom svog akademskog obrazovanja stekla nužna tehnička znanja i usvojila solidan formalni rječnik, no svoju je estetiku formulirala usvajanjem i provjerkom kiparskih iskustava europske moderne umjetnosti. Njegov razvojni put s tog je aspekta posebno zanimljiv i gotovo doslovno ilustrira Greenbergovu projekciju cjeline razvojnog puta europske moderne skulpture od njenih početaka u razdoblju historijskih avangardi pa do »točke omega nove pikturalnosti«,²¹ u kojoj će se zaustaviti i Bakić sa svojim »svjetlonosnim formama«.

Intuitivno slijedeći Greenbergovu definiciju izvorišta skulpture 20. stoljeća, iznesenu u eseju *New Sculpture*, još jednom tekstu ovog teoretičara koji je snažno utjecao na tokove europske poslijeratne umjetnosti, Bakićevi počeci u znaku su klasičnih predstavnika modernog kiparstva – Rodina i Maillola. Provjeravajući u vlastitom radu osnovne oblikovne principe svojih velikih prethodnika, Bakićevo zanimanje za njih traje upravo onoliko koliko je potrebno da bi se sumirale estetske konzekvence određenog pristupa – redovito djelom ili djelima koja izravno ulaze u krug najviših doneta hrvatske skulpture toga vremena. Čak i kad je prisiljen kreirati se u uskim okvirima dopuštenog, pronaći će, kao u ranom poslijeratnom razdoblju, načine da kiparske »zadatke« podredi svom primarnom interesu za plasticitet forme i izražajne vrijednosti površine (*Portret Ivana Gorana Kovačića*, 1947). Nakon te poratne epizode obilježene iskustvima impresionizma, već s prvim znacima poraza sorealističke doktrine, Bakić će se upustiti u iskušavanje kubističke prostorne analize oblika. Kako će izražajne mogućnosti i toga pristupa ubrzo biti temeljito istražene, iscrpljene, sažete i ilustrirane čuvenim *Autoportretom* (1951/52),²² slijedi gotovo sudbinski susret s Brancusijevim kiparstvom što će rezultirati prvim Bakićevim autentičnim prinosima povijesti europske skulpture. Primjenjujući Brancusijevu metodu plastičkog sazimanja, inzistiranja na koncentraciji energije u jezgri volumena i oslobađanja forme od svih suvišnih ikonografskih oznaka, Bakić će u vrlo kratkom vremenu postići izuzetno visok stupanj čistoće likovnog jezika i plastičke uvjerljivosti oblika. No slično svom velikom prethodniku, koji je »dovodeći monolit do ekstrema manje-više iscrpio izvor oblika«, i on se u jednom trenutku opasno približio granicama automanire. Proces apstrahiranja, koncentracije na globalnu percepciju mase obuhvaćene glatkom, poliranom ovojnicom okupanom svjetlošću i sve više opterećenom elementom naracije sadržanom u još evidentnim referencama na lica i tijela – bio je doveden do kraja. Tražeći izlaz iz te situacije, Bakić je krenuo u novom smjeru. Pojačavajući pritisak iz jezgre volumena na sve napetiju ovojnicu, odnosno usmjeravajući njegovu energiju u proces transformacije mase, pos-

tupno je tanji i pretvara gotovo u plohu što će se posve osamostaljena vratiti autentičnoj realnosti slobodnog prostora. Primordijalnu biomorfnost »oblutaka«, zamijenit će tako vegetabilna organičnost »razlistanih formi« što se pružaju pogledu s posve drukčijim perceptivnim zahtjevima: koncentracija na globalni vizualni obuhvat mase ustupa mjesto bogatstvu vizura; svjetlost što je nekad imala zadatak potvrditi cjelovitost i kompaktnost volumena sada pronalazi u tami svoj dobrodošli komplement, statičnost i samodovoljnost monolita gubi se pred lakoćom i pokrenutošću oblika uronjenih u dijalog s prostorom. Nastojanje forme da preuzme kontrolu nad dinamikom prostora »oko« kojeg nastaje i čije djelovanje pokušava ugraditi u svoju strukturu, pokreće novu i, po svojim izražajnim mogućnostima, gotovo neiscrpu »igru s prazninom« što ne pruža više nikakvu nadu u mogućnost Bakićeva povratka skulpturi kao »sveobuhvatnom sredstvu izražavanja«. ²⁴ Skulptura za njega postaje i ostaje estetskim objektom – samodostatnim izričajem čiste likovnosti.

Od 1958. godine do početka šezdesetih eksperimenti s »razlistanim formama« vodit će prema sve izrazitijoj geometrizaciji oblika i sve racionalnijim principima njihove izgradnje, a pratit će ih i upotreba novih materijala (olova, aluminijska, inoxa, duraluminija). S obzirom na tu činjenicu, »svjetlosne forme«, skulpture-konstrukcije obogaćene luminokinetičkom dimenzijom, što nastaju početkom šezdesetih godina, logični su nastavak Bakićevih istraživanja. Naglašenim formalnim racionalizmom: oslanjanjem na čistu geometriju kruga, matematičku strogost kompozicije, repetitivnost, isticanje vremenske/prostorne komponente ugrađene u materijalnost forme, do krajnosti je dovedeno inzistiranje na skulpturi kao konstruiranom predmetu – artefaktu – nasuprot prirodnoj formi ili skulpturi shvaćenoj kao formi oličavanja prirode.

I dok je sredinom pedesetih godina Bakić još blizak »novom humanizmu« organske apstrakcije na tragu Brancusija i Arpa, potkraj desetljeća, u razdoblja nastanka *Spomenika Pobjedi*, njegova likovna poetika nalazi jedinu uvjerljivu paralelu u djelu suvremenika (Viani, Gilioli, Hartung ili Hajdu), da bi se početkom šezdesetih, zaokretom prema geometrijskoj apstrakciji, oslonila na estetiku postkonstruktivizma (Max Bill). Osim izuzetne umjetničke vrijednosti Bakićeve skulpture kao najjačeg argumenta njegova značenja u povijesti hrvatske skulpture, važno je ukazati i na obilježja koja ga suštinski određuju kao istinskog reprezentanta (pripadnika-predstavni-ka) europskog kiparstva kasnog modernizma. Kreativno postvarenje temeljnih polazišta posve suprotnih polova povijesti europskog poslijeratnog kiparstva u vlastitom umjetničkom iskustvu, a posebice specifične kvalitete Bakićevih zrelih skulptorskih ostvarenja – evidentnost oblika, njihova čista vizualnost, intenzivno i aktivno sudjelovanje materijala u naglašavanju pikturalnih vrijednosti plastičke forme – u cijelosti se poklapaju s vrijednostima što ih upravo Greenberg ističe kao temeljne oznake »nove skulpture«, one koja je jedina sposobna stvoriti novu povijest ovoga medija i konačno prekinuti pupčanu vrpču njegove veze sa slikarstvom. ²⁵

VI.

Vrednovanje doprinosa cjeline Bakićeva opusa ostvarenju Greenbergova modernističkog sna o »teleološkoj evoluciji skulpture«, zasigurno bi osnažilo kiparevu poziciju u povijesti europske skulpture, uzgred nam reklo štošta zanimljivog o smislu i izvorištima »simboličkih formi« koje proganjaju našega »snivača«, i vjerojatno nas navelo na zaključak kako bi i *Spomenik Pobjedi* iz Kamenskoga među njima mogao imati značajno mjesto.

Projekt za *Spomenik*, nastao 1958. godine kao Bakićevo rješenje natječajnog zadatka za središnje obilježje slavonskog sudjelovanja u NOB-u, koncepcijski je vrlo jednostavan: skulpturalna forma postavljena u središte širokog platoa smještenog u nekultiviranom prirodnom ambijentu. Razmjeri platoa određeni su proporcijama skulpture i usklađeni s topografijom okruženja. Odbacujući svaku ideološku eksplicitnost, Bakić je za rješenje središnjeg plastičkog akcenta kompozicije odabrao jednu od svojih »razlistanih formi« – vrlo jednostavnu istanjenu masu koja poput elastične ovojnice obuhvaća unutarnji prostor oblika obrnutog stošca. Pritisak »praznine« iz središta kompozicije probija ovojnici, i stvara uzdužnu perforaciju što se pruža prednjom stranom oblika. Pod utjecajem energije iz unutrašnjosti forme perforacija se širi od podnožja prema vrhu, a epiderma omotača rasteže duž njezinih rubova i lelujava izvija u prostor. Dinamizam kompozicije uspostavlja se konstantnom interakcijom između energije pritiska unutrašnjeg prostora i energije otpora ovojnice, interakcijom između tendencija horizontalne ekspanzije »praznine« i vertikalnog rasta materije. Svjetlost je uvučena u igru na dva načina: kao element koji kontrastom duboke tame unutrašnjeg prostora i svjetlosnih vrhunaca na vanjskoj površini omotača naglašava temeljne formalne suprotnosti i kao medij u čijem se neometanom toku niz glatke površine oblika potvrđuje njegova cjelovitost.

Sretna okolnost da naručitelj *Spomenika Pobjedi* uspijeva u njegovu prijedlogu pronaći simboliku dostatnu postavljenom zadatku omogućila je tako nastanak jedne od najvećih apstraktnih skulptura na otvorenom u europskoj umjetnosti nakon Drugoga svjetskog rata. Tijekom godina njezin je komemorativni aspekt, ako ga je i bilo, blijedio zajedno s usponom na naručitelja i razloge narudžbe, a mjesto pretpostavljenog ideološkog sadržaja ispunila su značenja posve druge vrste. Spomenik u Kamenskom postao je s vremenom ono što oduvijek doista i bio – samo monumentalna apstraktna forma.

Kada su se, početkom 1957. godine, prve »razlistane forme« pojavile u Bakićevu opusu, obilježavala ih je organičnost čija se asocijativna veza sa svijetom prepoznatljivoga, ako je ikada i postojala, u idućim godinama polagano gubila, referentno polje asocijacija radikalno sužavalo, a biomorfnost postaje očitom posljedicom njihova nastojanja da strukturiraju i dinamiziraju prostor inaginarnog središta kompozicije. To pročišćavanje formalnog vokabulara praćeno pažljivim balansiranjem temeljnog odnosa punoga i praznoga, obilježilo je gotovo svaku Bakićevu skulpturu iz te faze inherentnom monumentalnošću, kvalitetom skulpturalne forme koja nije ovisila o njezinim fizičkim razmjerima već o

koncentraciji energije i harmoničnom odnosu između oblikovnih i (u strogo likovnom smislu) značenjskih aspekata djela. Posljedica je to i Bakićeva interesa za ispitivanje temeljnih odrednica kiparskog medija i prirode skulpture kao tijela u prostoru određenom fizikalnim zakonitostima. Bilo da ih trpi ili im se odupire, skulpturalna forma ih uvijek i nužno uključuje u vlastitu strukturu. Odgovor na temeljno pitanje – na koji način se one postvaraju u skulpturi i kako utječu na njezinu estetiku, mogao se pronaći samo konkretizacijom, provjerom likovnih vrijednosti forme koje, bez obzira na mjerilo realizacije, moraju biti sačuvane.

Natječaj za *Spomenik* poslužio mu je stoga kao dobrodošla prilika da u monumentalnim razmjerima provjeri održivost oblikovnih principa već ispitanih u komornoj plastici. S obzirom da je monumentalizacija podrazumijevala otvoreni prostor, u proces ispitivanja unijet je još jedan vrlo važan element – element odnosa skulpture i prirodnog okružja. Odabirući lokaciju posve izvan naselja u okružju nenarušenom ljudskom aktivnošću, Bakić se odlučio za ambijent u kojem likovna čistoća apstraktnog oblika nalazi svoj jedini ekvivalent u čistoći oblika idealne prirode. Jedinstvo koje je pritom ostvareno zasniva se na snazi komplementarnog odnosa Prirode (forma okružja) i Kulture (forma čiste cerebralnosti podrazumijevana apstraktnim oblikom), kojim Jedno postaje temeljna oznaka za svoje Drugo. Elementi prirodnog okružja prividnom slučajnošću rasporeda naglašavaju *oblikovanost*, strukturiranost skulpturalne forme i njezinom racionalnošću potvrđuju vlastitu spontanost, dok, s druge strane, skulptura izlaže svoje oblike kao utjelovljenje i kristalizaciju vječne Prirode.

Dijalektika njihova odnosa podrazumijeva estetski red bez vremena i povijesti – vječnu sadašnjost potvrđenu i Baki-

ćevim odabirom tvarne komponente – duraluminija, materijala čija je prirodna supstanca posve transformirana industrijskom obradom. Između tako određene materiologije forme i njezine akcije modeliranja prostora uspostavlja se dijalektička igra ravnomyernog distribuiranja značenja: materijal koji utječe na načine čitanja djela – ne može samo po sebi biti nositelj njegova značenja, kao što se ni forma ne može svesti na čistu emanaciju materijala, ali ni osloboditi svoje tvarne oznake. Priroda njihova odnosa, presudnog za estetiku forme, odjekuje i u dvojnem karakteru prostora (prostor-praznina i prostor-ovojnica) i strukturalnoj ulozi svjetla. Slobodno od povijesnih veza, zatvoreno bilo kakvom ikonološkom pristupu, uključujući i svaku ideološku oznaku, Bakićevo djelo ostvaruje tako svoj krajnji cilj – postaje čistim estetskim objektom, konkretnom manifestacijom umjetnosti. Idealni Greenbergov spomenik europskog zrelog modernizma.

Po svojoj kiparskoj vokaciji sklon gotovo rigoroznoj čistoći likovnog jezika, Bakić je *Spomenikom Pobjedi* stvorio snažno umjetničko djelo koje na gotovo doslovan način potvrđuje (izrazito modernističku) tezu G. Bazina o »*apstrakciji kao poziciji slobode, koja uključuje čitavog čovjeka i ne ostavlja mjesta paktu s moći*«. S obzirom da ne nastoji reći bilo što o bilo čemu što se nalazi izvan granica njezine čiste pojavnosti, apstraktna forma se u ovom slučaju naručitelju (pozicija moći) mogla ukazati i kao »prostor praznine« koji, osim neporecive plastičke uvjerljivosti (pozicija umjetnosti), nema nikakva vlastita značenja, te može po(d)nijeti svako koje mu se odredi. Dakle, upravo ono što je predstavljalo temeljnu likovnu vrijednost Bakićeva djela, obranilo je u jednom vremenu njegovo pravo da bude upravo to što jest – samo skulptura. Na žalost, u jednom drugom vremenu, isto to poslužilo je kao razlog njezina uništenja.

Bilješke:

1
Bernard Ceysson, *Die unmöglichkeit der Stataue*, u kat. izložbe »Kunst 1945–1965«, Kunstlerhaus, Beč, 1995, str. 163.

2
Više o tome vidi u: Igor Golomstock, *Totalitarian Art*, London: Collins Harvill (1990).

3
Više o tome vidi u: Benjamin H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, u »Art in Modern Culture«, London: Open University Press, 1992, str. 222–238.

4
Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, u »Mass Culture« (ur. B. Rosenberg i D. Manning White), London: Collier-MacMillan Ltd. (1964), str. 100. Tekst je prvi put objavljen u »The Partisan Reader«, New York, 1946, str. 380–381.

5
B. H. D. Buchloh, *ibidem.*, str. 234.

6
William Tucker, *The Language of Sculpture*, London: Thames & Hudson (1972), str. 123.

7
ibidem., str. 124.

8
ibidem., str. 124.

9
Činjenica da je umanjena maketa *Spomenika III Internacionali* punih šest godina kružila po moskovskim radnim organizacijama kao primjer izuzetno dobrog spomeničkog rješenja; pružila je nakratko nadu da će »novo društvo« doista biti u stanju stvoriti »novi spomenik« i radikalno prekinuti s tradicijom prethodnih stoljeća, što se, nažalost, nije dogodilo. O tome da je Tatlinov projekt inao, barem u trenutku nastanka i barem u kontekstu tadašnjih likovnih zbivanja u Sovjetskom Savezu, vrlo veliko značenje, svjedoči i bilješka njegova suvremnika Nikolaja Punina, koji će, uspoređujući dizajn *Spomenika III. Internacionali* sa statičkom kvalitetom figurativnih spomeničkih rješenja, zaključiti: *Agitacijska akcija tradicionalnih spomenika izuzetno je slaba u odnosu prema buci, dinamizmu i dimenzijama ulice, a kultiviranje individulanog heroizma što ga nalazimo kod klasičnih spomenika u kontradikciji je s poviješću, jer oni u najboljem slučaju izražavaju karakter; osjećaje i misli heroja – no tko izražava tenziju emocija i misli tisuća koje pripadaju kolektivu? Spomenik mora živjeti socijalni i politički život grada i grad mora živjeti u njemu. On mora biti neophodan i dinamičan, a svaka izazovna plastička umjetnost proizlazi samo iz opisa čovjeka kao individue* (N. N. Punin, *The Monument to the Third International*, u »Modern Art and Modernism: Supplementary Documents« (VIII–IX), London: The Open University Press (1983), str. 121.

10

Uspješnost van der Rhoeva spomenika dokazuje i njegova tužna sudbina. Snaga jednostavnih čistih formi nije mogla promaći nacističkom režimu koji ga je srušio već 1933. godine, gotovo odmah nakon svog dolaska na vlast.

11

B. Ceysson, *ibidem.*, str. 167.

12

Spomenik nepoznatom političkom zatvoreniku trebao je biti podignut u Zapadnom Berlinu, u neposrednoj blizini Berlinskog zida. Pobjednik natječaja bio je engleski kipar Reg Butler, a razloge zbog kojih nije realiziran njegov projekt treba tražiti u izrazito političkoj pozadini samog natječaja. Temom i odabranom lokacijom spomenik je trebao biti jasan iskaz stava »slobodnog svijeta« prema stanju političkih i ljudskih sloboda u Istočnom bloku. Iako je u poratnom periodu apstrakcija smatrana najčistijim oblikom iskaza umjetničke/ljudske slobode u svijetu sa zapadne strane Berlinskog zida, naručiteljima se očito učinilo kako bi njezina upotreba u ovom pojedinačnom slučaju mogla biti kontraproduktivna. Kako nije bilo moguće imati i jedno i drugo – rješenje koje je istovremeno i izraz najsuvremenijih umjetničkih zbivanja i podatno sredstvo prijenosa eksplicitne političke poruke, na kraju se od čitavog projekta – odustalo.

13

B. Ceysson, *ibidem.*, str. 167.

14

Određenje Hanne Arendt, »Between Past and Future«, London: Oxford Press (1954.)

15

G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, Zagreb: »Naprijed« (1987.), Vol. II, str. 357.

16

Tako ćemo upravo 30-ih godina ovog stoljeća pronaći u nekim Meštrovićevim projektima (1922–1940) izuzetno značajan doprinos fizionomiji razdoblja u cjelini. Mislimo prije svega na nerealizirane projekte spomenika maršalu Pilsudskom u Varšavi i kraljevima Karlu i Ferdinandu I u Bukureštu, koji bi koncepcijom i veličinom zahvata

(da su realizirani) pripadali među najupečatljivije manifestacije europskog monumentalizma međuratnog razdoblja.

17

M. Rowell, *Avant-Propos*, u: »Qu'est-ce que la sculpture moderne?« (katalog izložbe), centar Georges Pompidou, Pariz, 1986, str. 7.

18

ibidem., str. 8.

19

U komisiji koja je odlučivala o izboru kiparskog rješenja za Spomenik Marxu i Engelsu bili su Milan V. Bogdanović, Miroslav Krleža i Josip Vidmar.

20

Projekt za *Spomenik Pobjedi* nastao je 1958. godine, a realiziran je nakon punih deset godina i od tada se često spominje u stručnoj literaturi kao izuzetno kiparsko rješenje, što nažalost nije moglo promijeniti njegovu tužnu sudbinu. Uništen je miniranjem 1991. godine, čime je nanijeta nenadoknadiva šteta hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća.

21

C. Greenberg, *The New Sculpture*, u: »Art and Culture«, London: Phaidon Press, 1973, str. 145. Prvi put objavljeno u »Partisan Review«, New York, 1949.

22

Isti ćemo ga kao najbolje djelo Bakićeve kubističke faze. Ostala djela koja joj pripadaju – projekt *Spomenika Marxu i Engelsu* i *Spomenika Jovanu Jovanoviću-Zmaju* – samo su provjera oblikovih principa demonstriranih *Autoportretom* u monumentalnome mjerilu javne plastike.

23

Greenberg, *ibidem.*, str. 142.

24

Greenberg, *ibidem.*, str. 140.

25

Greenberg, *ibidem.*, str. 148.

Summary

Ljiljana Kolečnik

Croatian Monumental Sculpture in the Context of European Modernism of the Second Half of the 20th Century: The Example of Vojin Bakić

Monumental sculpture represents one of the most problematic sculptural forms of the 20th century. Reluctant to open up to the results of the avant-garde research due to ideological pressure to which it is exposed much more than the other sculptural forms, monumental sculpture of the first half of the 20th century nevertheless produced a number of works whose values served as the basis for the evaluation criteria of the European postwar monumental production in the fifties and sixties (Tatlin, Gropius, van der Rohe, Brancusi). Monumental sculpture of the second half of the century, marked by the search for the ideal monument to the victims of the Second

World War, is mainly expressed in the idiom of abstract art which can hardly reconcile the demand of the radical late-modernist ideology for complete absence of ideological content with the need of the Western European society for an act of commemoration to clearly reflect the concept of individual freedom, which is not only the basic value of western democracies, but also one of the most important achievements of antifascism. In this context the Croatian monumental sculpture of the fifties and sixties provided the European art with some of the most authentic monumental works which have not been adequately evaluated in the national nor in the European art history. The *Monument to Victory* in Kamensko (1958–1968) by Vojin Bakić, one of such achievements, sublimates not only the top qualities of the monumental segment of Croatian post-war sculptural production, but also almost the entire development of this sculptor, which with its range of covered problems illustrates exceptionally well the crucial moments in the history of European late-modernist sculpture. The fact of its physical destruction indicates the need for the reevaluation of Croatian monumental production of the second half of the 20th century and emphasizes the urgency of that task.

Bilješke uz tekst: *Ljiljana Kolečnik, Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovice 20. stoljeća: primjer V. Bakića, koje su tehničkom greškom izostavljene iz prijeloma*

- 1
Bernard Ceysson, *Die unmöglichkeit der Stataue*, u kat. izložbe »Kunst 1945–1965«, Kunstlerhaus, Beč, 1995, str. 163.
- 2
Više o tome vidi u: **Igor Golomstock**, *Totalitarian Art*, London: Collins Harvill (1990).
- 3
Više o tome vidi u: **Benjamin H. D. Buchloh**, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, u »Art in Modern Culture«, London: Open University Press, 1992, str. 222–238.
- 4
Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, u »Mass Culture« (ur. B. Rosenberg i D. Manning White), London: Collier-MacMillan Ltd. (1964), str. 100. Tekst je prvi put objavljen u »The Partisan Reader«, New York, 1946, str. 380–381.
- 5
B. H. D. Buchloh, ibidem., str. 234.
- 6
William Tucker, *The Language of Sculpture*, London: Thames & Hudson (1972), str. 123.
- 7
Ibidem, str. 124.
- 8
Ibidem, str. 124.
- 9
Činjenica da je umanjena maketa *Spomenika III Internacionali* punih šest godina kružila po moskovskim radnim organizacijama kao primjer izuzetno dobrog spomeničkog rješenja; pružila je nakratko nadu da će »novo društvo« doista biti u stanju stvoriti »novi spomenik« i radikalno prekinuti s tradicijom prethodnih stoljeća, što se, nažalost, nije dogodilo. O tome da je Tatlinov projekt imao, barem u trenutku nastanka i barem u kontekstu tadašnjih likovnih zbivanja u Sovjetskom Savezu, vrlo veliko značenje, svjedoči i bilješka njegova suvremenika Nikolaja Punina, koji će, uspoređujući dizajn *Spomenika III. Internacionali* sa statičkom kvalitetom figurativnih spomeničkih rješenja, zaključiti: *Agitacijska akcija tradicionalnih spomenika izuzetno je slaba u odnosu prema buci, dinamizmu i dimenzijama ulice, a kultiviranje individualnog heroizma što ga nalazimo kod klasičnih spomenika u kontradikciji je s poviješću, jer oni u najboljem slučaju izražavaju karakter, osjećaje i misli heroja – no tko izražava tenziju emocija i misli tisuća koje pripadaju kolektivu? Spomenik mora živjeti socijalni i politički život grada i grad mora živjeti u njemu. On mora biti neophodan i dinamičan, a svaka izazovna plastička umjetnost proizlazi samo iz opisa čovjeka kao individue* (N. N. Punin, *The Monument to the Third International*, u »Modern Art and Modernism: Supplementary Documents« (VIII–IX), London: The Open University Press (1983), str. 121.
- 10
Uspješnost van der Rhoeova spomenika dokazuje i njegova tužna sudbina. Snaga jednostavnih čistih formi nije mogla promaći nacističkom režimu koji ga je srušio već 1933. godine, gotovo odmah nakon svog dolaska na vlast.
- 11
B. Ceysson, ibidem., str. 167.
- 12
Spomenik nepoznatom političkom zatvoreniku trebao je biti podignut u Zapadnom Berlinu, u neposrednoj blizini Berlinskog zida. Pobjednik natječaja bio je engleski kipar Reg Buttler, a razloge zbog kojih nije realiziran njegov projekt treba tražiti u izrazito političkoj pozadini samog natječaja. Temom i odabranom lokacijom spomenik je trebao biti jasan iskaz stava »slobodnog svijeta« prema stanju političkih i ljudskih sloboda u Istočnom bloku. Iako je u poratnom periodu apstrakcija smatrana najčistijim oblikom iskaza umjetničke/ljudske slobode u svijetu sa zapadne strane Berlinskog zida, naručiteljima se očito učinilo kako bi njezina upotreba u ovom pojedinačnom slučaju mogla biti kontraproduktivna. Kako nije bilo moguće imati i jedno i drugo – rješenje koje je istovremeno i izraz najsuvremenijih umjetničkih zbivanja i podatno sredstvo prijenosa eksplicitne političke poruke, na kraju se od čitavog projekta – odustalo.
- 13
B. Ceysson, ibidem, str. 167.
- 14
Određenje Hanne Arendt, »Between Past and Future«, London: Oxford Press (1954.)
- 15
G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, Zagreb: »Naprijed« (1987.), Vol. II, str. 357.
- 16
Tako ćemo upravo 30-ih godina ovog stoljeća pronaći u nekim Meštrovićevim projektima (1922–1940) izuzetno značajan doprinos fizionomiji razdoblja u cjelini. Mislimo prije svega na nerealizirane projekte spomenika maršalu Pilsudskom u Varšavi i kraljevima Karlu i Ferdinandu I u Bukureštu, koji bi koncepcijom i veličinom zahvata (da su realizirani) pripadali među najupečatljivije manifestacije europskog monumentalizma međuratnog razdoblja.
- 17
M. Rowell, *Avant-Propos*, u: »Qu'est-ce que la sculpture moderne?« (katalog izložbe), centar Georges Pompidou, Pariz, 1986, str. 7.
- 18
Ibidem., str. 8.
- 19
U komisiji koja je odlučivala o izboru kiparskog rješenja za Spomenik Marxu i Engelsu bili su Milan V. Bogdanović, Miroslav Krleža i Josip Vidmar.
- 20
Projekt za *Spomenik Pobjedi* nastao je 1958. godine, a realiziran je nakon punih deset godina i od tada se često spominje u stručnoj literaturi kao izuzetno kiparsko rješenje, što nažalost nije moglo promijeniti njegovu tužnu sudbinu. Uništen je miniranjem 1991. godine, čime je nanijeta nenadoknadiva šteta hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća.
- 21
C. Greenberg, *The New Sculpture*, u: »Art and Culture«, London: Phaidon Press, 1973, str. 145. Prvi put objavljeno u »Partisan Review«, New York, 1949.
- 22
Isti ćemo ga kao najbolje djelo Bakićeve kubističke faze. Ostala djela koja joj pripadaju – projekt *Spomenika Marxu i Engelsu* i *Spomenika Jovanu Jovanoviću-Zmaju* – samo su provjera oblikovih principa demonstriranih *Autoporetom* u monumentalnome mjerilu javne plastike.
- 23
Greenberg, ibidem., str. 142.
- 24
Greenberg, ibidem., str. 140.
- 25
Greenberg, ibidem., str. 148.

UDK 7.0/77

Zagreb, 1998.

ISSN 0350-3437

Radovi Instituta za povijest umjetnosti 22
Journal of the Institute of History of Art, Zagreb

Poseban otisak / *Reprint*

Ljiljana Kolečnik

**Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu
europskog modernizma druge polovice
20. stoljeća:
primjer V. Bakića**



Rad. Inst. povij. umjet. God. 22, str. 186-201, Zagreb, 1998.